

话剧《正红旗下》的多元叙事技巧

杨伟民

作者赐稿

—

《正红旗下》是我国当代文学、戏剧大师老舍先生的代表作。尽管这只是一部长篇巨著的开头，但从仅有的 8 万字遗稿中已能看清其恢弘的气势，感悟到深邃的主旨、内涵。要将这样一部既反映清末社会矛盾，又展示作者亲情感受，“百科全书”、“风俗画卷”式的小说改编、续写成话剧搬上舞台，它的难度首先在于文本转换和戏剧因素的调动。首轮演出场场爆满的剧场效果证明了编剧、导演的成功。具体表现在：一、形象化展示了原著的文字语言；二、在原著的既定构架下，完成了“义和团”故事的续写；三、塑造了老舍本人的艺术形象。

为了取得这三方面的成功，全剧采用多元叙事技巧的方式，试图表达两方面的内容：老舍身边的家事和关于义和团运动的国事。它促使观众在交替变换的舞台时空表现形式中，能同时接收戏剧、小说、社会风俗三层面的审美体验，在不知不觉中既熟悉了小说，又了解了清末旗人是怎样“由心底儿烂了”（老舍语），导致大清江山的失落；了解了老舍本人坚韧、幽默的性格风貌。

八国联军入侵北京，父亲战死疆场，几乎是潜藏在老舍心中一辈子的隐痛和哀伤。话剧《正红旗下》正是以他眼中的“家事”、“国事”为题材，将这份情思予以形象表达。全剧涉及人物 20 多个，演出时间近 3 小时，由于剧本紧紧围绕互为关联的两方面内容展开剧情，使观众毫无冗长感。当剧中男主角福海二哥跪地，发出撕心裂肺的呼唤声：“谁来帮帮我们？”时，全场为之震颤，当“老舍”同样跪地时，观众沸腾了，维护民族自尊的强烈欲望被推向极致。剧中宏扬民族精神的主题，依靠一种强大交响乐的演奏方式轰轰烈烈展开。

若以场次分，前三场内容基本为“出生、洗三、过年”，以风俗画似的戏剧场面，牵带出以大姐婆婆家为主的一群旗人众生相，其中包括抱着“铁杆儿庄稼”，只知吃喝玩乐，有一定地位的旗人和以老舍一家为主的普通旗兵。它为全剧宏大历史场面的铺开，作了全方位的准备；中三场以王掌柜得罪牛牧师

的矛盾纠葛为主线，逐步将戏剧情节推向高潮；后四场的八国联军攻进皇城、老舍父亲战死、报国寺被毁等，展现的是整个中华民族的历史大悲剧。

总的来说，前半部分演绎的基本上是原著内容，小说自身的内在戏剧化因素足以深深吸引观众，编剧的增删部分更是加强了可看性：如，增加了查二爷这一角色，与索老四形成对比。从他嘴里说出“旗人最要脸”，既符合人物“宁折不弯”的性格特点，又为后场“集体打嘴巴”所表达的寓意相对照，恰如其分；再如，加大了多老大的表演内容，使之成为与正面主角福海二哥相对立的反面主角。老舍原本是将身边的这群富贵旗人作为集体阿Q来描叙，编剧放大多老大形象，只会起到画龙点睛的效果。但遗憾的是，与福海二哥形象的再创造相比，略逊一筹。话剧中的福海二哥，除了原封不动保留老舍作品中的种种复杂心态表现外，还增加了他为外国使馆押车送西瓜的场景，耐人寻味，而多老大形象就显得有点脸谱化，不够立体。

后半部分基本上是新的构思情节。编剧没有按老舍遗稿的最后部分“牛牧师赴宴定禄府”接着往下写，而是另辟蹊径，以牛牧师面对义和团进京，与教民一起祈祷“临终大赦”为引子，直接切入后场的八国联军反攻，显得比较紧凑。但不足在于，原著中牛牧师作客定府时，面对中国僧人战战兢兢、抖抖索索，这一极富戏剧色彩的细节没有得以表现，致使形象难以进一步开掘，有标签化之嫌。

然而，遗憾归遗憾，无论从后半部分的内容，还是形式看，尤其是其中的“家事”高潮—父亲之死；“国事”高潮—报国寺坍塌，都牢牢奠定了全剧最终成功的基础，体现了老舍未来得及表达的终极关怀，即从民族心理、国民性角度，剖析义和团失败原因的初衷。

若以结构论，“国事”、“家事”犹如交响乐的主调；老舍形象穿插其中的叙述、诠释、评论好比属调，它们交叉奏响，使观众能围绕一个情节，进行多角度的审美思考。全息式的表演氛围有助于观众更贴近老舍本人，更容易体会他要急切表达的爱和憎究竟是什么。

“老舍”在剧中，时而以叙事人，时而以剧中人，时而又以评论员身份出场，演员不求形似，但求神似的表演风格，有利于三位一体角色的展现：当观众一边观剧，一边能听到如缓缓大河奔流的叙述语在陪伴着自己时，会产生一种读夹叙夹议长篇小说的感觉；当观众发现“老舍”与其他角色直接交流时，

又会顷刻间觉得涓涓细流般的抒情话音，在低声向自己倾诉，仿佛听到深藏在老舍灵魂隐秘处的心曲，难忘“老舍”在父亲面前下跪、为福海求帮助、向亲人告别等动人场面；当观众看见立于舞台一侧的“老舍”，正幽默而不失冷峻地对众多形象品头论足时，会一边发笑，一边体会他的无奈和酸涩。此刻，观众不由得会去看一眼舞台前方潺潺的水流，它分明就是太平湖，甚至会揣摩到他投湖一刻的所思所想。观众就是这样循着老舍先生的声音、思绪，进入如诗如梦的境界，飘忽空灵，满含悲怆。正是这三者的合而为一，宽厚、刚正的老舍形象被高高大大地树立了起来。

该剧通过“家事”、“国事”，平行铺设的两条情节发展线，在类似交响乐演奏式的结构规范下，各种戏剧元素获得了超越台词，甚至原著小说语言的制约，表现出相对的独立，形成各元素的对应和间离关系，主要表现为：

一、相对存在的三种“时间”态势

观众在欣赏“现在进行时”剧情故事的同时，还能忽而进入“过去现在时”，如“老舍”在投湖后，讲述他骨灰的处理；忽而跨到“过去将来时”，如死去的父亲为儿子预卜前程。这一切使全剧的时间观变得不是绝对，而是相对。

二、随表演移动的无限“空间”区域

福海求助、福海出丧时的幻觉，王十成、多老二、老舍死后的倒叙以及其它电影蒙太奇手法的引入，往往都是在流动的空间中运用，以突然的拖延或加速，造成有节奏的层次顺序感，使观众的空间想象扩展至无限。

三、同时吸引观众的三个欣赏层面

叙事技巧在演出过程中的多元化运用，不断刺激着观众的审美兴奋点，使他们能满足三方面的审美需求，即故事情节所组成的戏剧层面；渗透着老舍机智、幽默语词美的小说层面；处处弥漫着浓浓京味的场景、道具甚至声响的社会风俗层面。

总之，叙事技巧的多元化运用，使观众对原著的感情没有因文本的转换而被削弱。相反，开放式的演出程序、多样化的表现手段，更加深了观众对小说的理解，体现了独有的舞台表演个性风格。

然而，遗憾的是，剧本中大量存在的这种表述方式，并没有得到完全充分的展示，使该剧的演出尚有不足，原因也许一是受演出时间的局限，二是受导

演立意上与编剧的某种差异所左右。主要表现在：

一、“家事”情节线不够突出。老舍的这部遗稿曾被文艺评论界公认为是“旗人生活的风俗画卷”、“旗人生活的小百科”等等。他对大姐婆婆、姑母以及周围众多亲人的描述入木三分，剧本已成功将其编织进可看性很强的故事中去，在前半部分的主要内容——老舍家事中表达得很清楚明了，而舞台演出却有所削弱，如把老舍“出生、洗三、过年”作过场戏处理；删去了“多甫天上看鸽子”；将“放花炮”、“讨债”等细节移到幕后等，过分地简化“家里人”形象，不仅有损于老舍原著的风韵，而且不利于女性角色的发挥和全剧风格的统一。

二、老舍形象略嫌单薄。舞台演出中的老舍，主要发挥了叙事人角色的功能，而作为剧中人直接入戏较少。笔者以为，在原著中，老舍将福海二哥当成自己的化身来写。为此，特别有必要加强这两个人物在舞台上的直接交流。

三、结尾尚缺升华。全剧最后以众旗人匍匐在大佛像前顶礼膜拜，以定禄出家做和尚为结尾，气氛上显得有点压抑，而原剧本中宗月大师最后被八国联军成十字状捆绑在大佛上的收尾，气势不凡。它给人以记住大清灭亡原因的警示；给人以中华民族在涅槃中新生的暗喻，观众在沉重、悲壮的告别声中，看见中国僧人“享受”着中、西两种方式的“超度”，似乎又一次感受到了典型的老舍式幽默。